



Ale Coello Hernández (2025). *Escrituras desarmadas, danzas de urgencia. Dramaturgias bailadas durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, 261 págs.

Reseña de acceso abierto distribuida bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access review under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/ycbg8b76>.

En su volumen *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé*, la Argentina (2023), Idoia Murga Castro y Ale Coello Hernández destacaban el poder de la danza como constructora de un imaginario asociado a una identidad nacional y a una supuesta hispanidad, incluso cuando el ascenso del fascismo y la gran crisis económica comenzaba a asolar toda iniciativa artística. Este análisis previo de los repertorios y libretos de los ballets estrenados y de los que quedaron en proyecto de la bailarina y coreógrafa Antonia Mercé parece guiar a Coello Hernández a la hora de enfrentarse a las dramaturgias bailadas durante la Guerra Civil. No es casual, por tanto, que las primeras líneas de este estudio comiencen recordando la fecha de la muerte de la Argentina, que coincide con el día en que las tropas fascistas se rebelaron con un golpe de estado contra la Segunda República el 18 de julio de 1936.

Ante las múltiples conclusiones a las que llega la investigadora, y que se superponen complementándose de un capítulo a otro, se destaca que “los discursos políticos se entrelazaron y se apoyaron en las artes escénicas con el objetivo de atraer a su fin ideológico y de fortalecer el proyecto de un nuevo estado” (p. 97). Resulta lógico, en consecuencia, que el estudio ahonde en la posición, estrategia y consecución tanto del bando republicano como del sublevado durante el periodo de 1936 a 1939 en el territorio español.

Este volumen se divide, así, en cuatro secciones que ratifican la idea de que la danza, y especialmente el ballet, supo amoldarse a la coyuntura bélica, formando parte de dramaturgias de agitación, lo cual permitió ensayar una incipiente estructura estatal dedicada a las artes danzadas que vio la luz décadas más tarde. De este modo, el compromiso con la cultura como instrumento ideológico resulta patente, en apenas tres años, independientemente del bando que se considere.

En la primera sección, “La urgencia de unas escrituras desarmadas”, se ofrece una reflexión magistral en torno a la presencia de la danza en el campo cultural incluso como metáfora del momento político. Esto se debe al repertorio balletístico ya existente a nivel nacional que presentaba el año 1936

como un año esplendoroso para el arte de Terpsícore. Estas primeras páginas certifican que, a pesar de la falta de financiación y de diversas limitaciones, el arte coreográfico adquirió relevancia como signo de modernidad *sui generis*, ya que la escritura, la dramaturgia y la danza convivían a través de cuatro vías principales que se analizan en los siguientes tres capítulos, acompañados de sus respectivos ejemplos. Se verifica, de este modo, la consolidación de un género estrictamente coreográfico como el ballet, la integración de la danza en contextos dramáticos mayores, el diseño de un entramado dramático para justificar el baile dentro del agit-prop, y la supervivencia de una escritura vanguardista.

El segundo capítulo, que se corresponde con el primer bloque de estudio, se centra en el bando republicano y profundiza en el precepto, acuñado por Idoia Murga Castro, que guía todo el estudio: la “danza de urgencia”, que Coello define como “la materialización teórico-práctica de un arte político en consonancia con el realismo soviético y centradas en la difusión y consolidación de la defensa contra los rebeldes” (p. 29). En este sentido, los bailes folklóricos van a ser fundamentales, coincidiendo con la propuesta, a su vez, del bando sublevado. Se constata en este apartado que la continua llamada a la palabra dejó a un lado el poder expresivo de la danza y detuvo “la progresiva experimentación dramático-musical y coreográfica” (p. 31) que estaba presente desde los años veinte. De forma paralela, contrasta el hecho de que “el ballet simbolizaba la España republicana en lucha contra los horrores del fascismo” (p. 35). Estas aseveraciones se justifican con fotografías, dibujos y carteles extraídos de diversos archivos que ilustran, como el caso de Mira Holzbajova, las propuestas de difusión de una manera comprometida de bailar en la retaguardia republicana. En este punto, especialmente fecundo y el más amplio de todo el volumen, Coello relee las escrituras para danza en su hibridación con otros modelos espectaculares, revelando géneros como el agit-prop, acrónimo de agitación y propaganda, y destacando la importancia del patrimonio aurisecular en estos repertorios.

Precisamente, en torno al agit-prop, la investigadora profundiza en el contexto valenciano durante su etapa como capital, prestando especial atención al surgimiento de los Faraones Antifascistas, al estreno de *La evasión de los flamencos*, y a los ballets de Manuel Palau entre 1937 y 1938. Junto a este foco, también merece consideración la escena madrileña y el teatro comprometido de estética moderna que surgió a pesar de los bombardeos. A este respecto, un ejemplo especialmente significativo que Coello trae a colación es *El mesón del Pato Rojo*, así como las dramaturgias con danza en el repertorio de Las Guerrillas del Teatro, con tres autorías fundamentales:

Santiago Ontañón, Rafael Alberti y Antonio Aparicio. Finalmente, en este periplo, el volumen recoge también la tercera coordenada geográfica estratégica del bando republicano que es el Teatre del Liceu en Barcelona, donde sobresale la labor de Salvador Bacarisse y el estreno de *Corrida de feria*, el cual evidenció el síntoma de modernidad y renovación escénica que representaba el ballet.

Con ecuanimidad, Coello incluye un segundo bloque de estudio que se corresponde con el bando sublevado, cuya práctica y escritura, mucho menos diversa que sus contrarios, es notable en el espacio que ocupa su investigación. Sin embargo, en un afán de querer vencer también en el arte, La Tarumba y el Teatro Nacional de Falange ahondaron en el terreno escénico con claros fines ideológicos, tomando el auto sacramental como una vía de exploración —véase la representación de Luis Escobar *El hospital de los locos* de José de Valdivieso—, pero sin esbozar ninguna experimentación mayor. En este punto vuelve a aparecer el folklore como “unificador de un nacionalismo en las coordenadas del régimen fascista” (p. 92). Coello le dedica también un apartado a la Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre de Las Palmas de Gran Canaria, agrupación que aspiraba a “aglutinar a diversas figuras artísticas grancanarias” (p. 110) y potenciar así la oferta cultural y difundir el arte producido en Canarias. Sus pilares culturales, que entretejieron el nuevo proyecto de nación, se centraron, en coherencia con lo mencionado anteriormente, en los trajes regionales, la música tradicional y las danzas folklóricas.

El final de este volumen es el comienzo de otro: transfronterizo, más allá de 1939. Con acierto, la investigadora incluye el exilio para constatar la trascendencia del ballet como dispositivo cultural sujeto a “la instrumentalización política y a la difusión de los imaginarios de lo español” (p. 23). Para ello, se hace referencia al proyecto del Instituto de las Españas de los Estados Unidos, que publicó una compilación de ensayos inéditos sobre García Lorca, o al frustrado proyecto de Gustavo Pittalunga de constituir una compañía de ballets con repertorio español, del cual se tiene constancia por las cartas intercambiadas con Cipriano de Rivas Cherif. Esta iniciativa refuerza la potencia de un dispositivo cultural como el ballet que conjuga no solo múltiples autorías, sino variados lenguajes que incluyen la danza, la música, la literatura, el teatro, la pintura, la arquitectura o el vestuario, y que permiten la itinerancia de un mismo discurso contra el nuevo régimen dictatorial. Página y cuerpo obtuvieron, sin embargo, mayor éxito de la mano de Santiago Ontañón, gracias a la revista cultural *Luna*, que se convirtió “en la primera publicación del exilio republicano de 1939” (p. 134).

Como si el estudio no arrojara ya suficiente luz sobre los textos que se coreografiaron o se concibieron para bailar entre 1936 y 1939, la investigadora incluye, para el deleite y la continuación del análisis, la edición de textos que permanecen inéditos o resultan de complejo acceso como los ballets de Manuel Palau (*Lliri blau*, *Lirio azul* y *Sino*), de Matilde Salvador (*El romance de la luna, luna* y *Sortilegio de la luna*), de Luis Mussot y Segovia Ramos (*La evasión de los flamencos. Apropósito cómico-lírico-bailable, en un tirón*), de Eduardo M. Portillo (*El mesón del Pato Rojo*), de Vicente Mujica (*Copos de nieve*), de Santiago Otañón (*Las cuatro estaciones*) y los Ballets Espagnols de Gustavo Pittaluga y Cipriano de Rivas Cherif. Aun cuando estas escrituras no indexaron explícitamente el conflicto, su contexto de representación sí potenció una lectura política. ¿Qué revelan estos textos, entonces, en una lectura contemporánea en el que la “urgencia” continúa existiendo y exigiendo una decodificación ideológica?

En conclusión, este volumen ahonda con lucidez en los lugares intersticiales entre danza, música, escritura y pintura que tuvieron un papel protagónico en el primer tercio del siglo XX y que, sin embargo, no ocupan todavía la posición que merecen en los estudios académicos y los análisis históricos. Ale Coello Hernández re-arma, con erudición y accesibilidad, las escrituras desarmadas de la Guerra Civil, en el sentido de que las encuadra, las potencia, la recoloca en el centro de mira y las convierte en un blanco perfecto.

KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER

<https://orcid.org/0000-0002-7932-5830>

Universidad de La Laguna (España)

kvazquez@ull.edu.es